

LIBROS

PRIMERAS LETRAS 1931-1943

DE OCTAVIO PAZ

POR GUILLERMO SHERIDAN

• Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santi, La reflexión, Vuelta, 1988, 425 pp.

EN LA OBRA de Octavio Paz, que cubre ya buena parte de nuestro álgido siglo, puede y debe leerse el testimonio más completo que ante él se ha redactado desde el ámbito mexicano y uno de los más completos en el mundo del pensamiento en lengua española. Paz alcanzó a figurar en la declinación de los estruendos vanguardistas; padeció y asumió las consecuencias de la tirantez ideológica y, consecuentemente, literaria, de la tercera década; maduró en la Guerra Civil española; vivió tanto las decepciones como las expectativas que impuso la segunda conflagración mundial y protagoniza desde entonces, laboriosamente, las décadas ulteriores. No ha habido en el México contemporáneo un protagonista más enjundioso ni más presente en estos dramas y comedias, ni más dispuesto a participar en ellos, a pensarlos y a debatirlos, que este hombre al que tenemos tan presente que nos sorprende (por este libro necesario) el recapitular en que detrás de él hay un pasado.

La responsabilidad no es poca, y la cuota que este protagonismo deberá inevitablemente pagar a la historia de las ideas y de las letras mexicanas ya se ha ensayado por igual, con habilidad o con reticencias, pero siempre con pasión, tanto en los recintos académicos como en los mentideros divulgadores. Paz mismo, como testigo privilegiado de su propio papel, ha roto desde hace tiempo (por la presión circunstancial, por fidelidad a las exigencias de su congruencia íntima o por las dos razones)

con el hábito de la indiferencia que tanto parece cuadrar al reputado medio tono altiplanense, evocando y precisando aquellos momentos en los que él y sus generaciones (porque dudo que Paz pertenezca sólo a una, como lo aceptará cualquier enterado) actuaron frente a esas circunstancias.

Desde ese punto de vista, parecería que *Primeras letras* es la previsible respuesta a los escritos que sobre su participación en el debate literario e ideológico de las décadas de los treinta y cuarentas Paz comenzó a redactar hace algunos años con motivo de las reediciones de *Laurel y de Taller*, e incluso antes, cuando, en *Los hijos del limo*, al trazar la evolución de la poesía moderna, tuvo que precisar la de su propia participación. *Primeras letras*, así, documenta los mismos años que esas evocaciones encendieron para nosotros, pero lo hace desde otra vía de acceso, más concreta y más objetiva: la que aportan los textos mismos.

Por supuesto que esto nos lleva a tocar el asunto de la representatividad y del criterio de selección de *Primeras letras*. En el "Descargo" que antecede al libro, Paz confiesa su inicial negativa: "Pensé que hay justicia en el olvido".

Consciente de que su protagonismo es algo que ya no puede pertenecerle sólo a él, supongo que tuvo que acceder. En el "Descargo", él mismo así lo entiende: "Para él (Santi, el editor), historiador y crítico, los textos son documentos mientras que para mí son literatura." Nada más natural, pues,

que las reticencias de Paz, sólo semejantes, quizá, al entusiasmo de quienes lo estudian. El texto también tiene que pagar su cuota y sacrificar el valor de su inmediatez circunstancial a la causa exigente de la historia: "¿dónde termina la literatura y dónde comienzan la historia, la psicología, la biografía?" se pregunta el hombre de hoy al recapitular en el muchacho de entonces. Es inevitable: todo lo que Paz hizo, dijo o escribió desde su debut en *Barandal* hace más de cincuenta años tiene ahora un precio académico. Ante la magnitud de la recapitulación, ya trillada, Paz el escritor anhela el deseo justiciero de la pira; el hombre advertido de su protagonismo, en cambio, condesciende y sanciona. Y si bien alega que la quema hubiera sido "una falta de respeto" al recopilador, no puede dejar de ser cierto también que el poeta asume como un hecho irrefrenable la voracidad documental no sólo de su recopilador, sino de todos sus estudiosos, los de su obra y los de la cultura moderna. Por eso mismo los muchos escritos que quedaron fuera de *Primeras letras* no tardarán en hallar su camino hacia las tesis, los estudios y comentarios, las prensas y las augurables obras completas. ¿No decía Emerson que aunque viviera en el centro del más oscuro boque el célebre siempre vería al mundo abrir un sendero hasta su puerta? Paz ha adoptado la actitud correcta, y no por lo inevitable, de entender sus primeras letras como un esguince inicial de ese diálogo y soliloquio que todo escritor pacta consigo mismo y con los

demás al comenzar a publicar. Me preguntó si no hubiera convenido, desde ahora, resignarse totalmente a este requerimiento de la historia y allanar en lo posible ese sendero, en tanto que el olvido, antes un efecto natural de la selección, parece ser ahora una decisión de esa intemperante máquina que es la academia y su aparato difusor. "Convencido de que muchos de esos ensayos y artículos no merecen ser rescatados", Paz exigió una "selección rigurosa", que no tardará en ser ignorada. Sí, hay justicia en el olvido, pero parecería que ya nadie tiene derecho a él, y que la justicia, en consecuencia, ya no existe. Paz no puede entonces sino insistir en la profesión de fe que hoy lo lleva a dar el *imprimatur* al libro y que es la misma que, quizá, tuvo cuando redactó estos trabajos hace años:

Deben leerse como esas indicaciones, flechas, avisos y signos que aparecen en las carreteras, pero no apuntan hacia una dirección precisa: son los rastros de las idas y venidas, las dudas y las transitorias certidumbres de una exploración entre los monumentos y las tumbas, los arenales y los espejismos de la literatura.

Por lo pronto, *Primeras letras*, como advierte Santí, "representa un compromiso entre las predilecciones del autor y las exigencias del investigador académico." Santí alega que inicialmente le pareció importante "incluir todos los documentos de la época, no importara cuán candorosos o propagandísticos luciesen a ojos más actuales o desengañados", pero que ese plan caducó ante el "gesto ultracrítico" de Paz. El acuerdo entonces fue el siguiente: "darle prioridad a los valores estéticos sobre los meramente documentales, excluir lo que fuese propagandístico y sopesar todo documento que no trascendiese ese estado".

El resultado fue un libro dividido en cuatro secciones: "Vigilias: Diario de un soñador", que recoge los capítulos del diario que Paz publicó entre 1938 y 1945; "Libros y autores" que recoge 36 textos críticos; "Testimonios", que contiene siete textos sobre poesía (y que Santí considera, sin duda de acuerdo con Paz, "el centro y meollo del libro"), y "Novedades", que recoge las columnas escritas para el diario homónimo en 1943. Además de los liminares, Santí antecede esas cuatro secciones con una introducción importante que ya atiende las circunstancias histó-

cas y biográficas, ya las que corresponden a los textos mismos, y que anuncia la minuciosidad con la que aparentemente confía redactar una *biografía intelectual* que, es de desearse, se encuentre ya en proceso.

Para el objeto de esta nota, me limitaré a la recopilación. Es indudable que el material favorece el imperativo de definir el trabajo literario y moral de Paz en un período poco estudiado no sólo de su obra sino de la cultura mexicana en lo general. Las "Vigilias" constituyen un punto de partida adecuado para el efecto: estos ejercicios de auto-observación que se hicieron públicos, rompiendo el dictum que remite toda parafrenia al secreto, cifraron para el Paz que se acercaba a los treinta años el decisivo partaguas entre "soledad y comunión" que marcaría buena parte de sus intereses. Las "Vigilias" surgen de la experiencia helada de la soledad capaz de orillar a su súbdito a la búsqueda de ese "yo anterior a todos mis yoes", de ese yo que es "un pobre ciego que no piensa ni desea..." y que tanto señaló a la generación de *El hijo pródigo* en su revaluación de la poética y de la ética, ese punto único donde se encuentran la literatura y la filosofía. "Vigilias", "Testimonios" y, para el caso, toda la parte dedicada a la especulación sobre la poesía de *Primeras letras*, apunta a esa necesidad, heredada del conflicto de los Contemporáneos, de precisar la naturaleza del hecho poético y excluirlo de esa tolerancia irónica que había hecho de la experiencia poética un acto de abandonada lasitud, para reafirmarla como medio de creación de núcleos de experiencia insustituible. "Vigilias" recapita, en un flujo especulativo hábil, solvente, como sus modelos franceses, sobre el papel del erotismo, la política y la cultura en la celebración de este pacto renovado que, para el Paz de ese momento, se yergue en un rector de sus posiciones existenciales y del que se desprenden formas de asumir posteriormente su trabajo poético, así como de practicar una crítica militante y actual.

"Libros y autores" aparece como la consecuencia de la toma íntima de esa decisión: el conflicto entre "arte puro" y comprometido, entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre propaganda y estética, se desgana en la serie de ensayos que componen la sección. De toda ella se desprende el vigor del debate

privado, el meticuloso sopesamiento de sus ingredientes, las dudas morales, con un interés sumamente alerta y provocativo, el que nace de la conciencia de la miseria y la muerte circundantes, alejadas a la mesa del escritor: "Notas" es un ejemplo de esto último, como el inesperado ensayo sobre Proust lo es de lo segundo y "Pablo Neruda en el corazón" de lo primero (este último, por cierto, tiene además ese ingrediente que el destiempo nos hace columbrar con mayor simpatía: la ira, esa embriaguez belicosa a la que Paz era capaz de entregarse con justo regocijo a la hora necesaria de la indignación, y que nos hace apreciar que esa encendida diatriba que cerraba la primera versión de "Poesía de soledad y poesía de comunión", que fue testada de la versión que aparece en *Las peras del olmo*, sea ahora reproducida en su totalidad. Sería una simpleza decir que este Paz juvenil, por otro lado, aporta al de la madurez la lección de sus pasiones, tanto como sostener que el de la madurez compensa en el otro su ecuanimidad. Si había un tipo de *pasión* en el autor de estas primeras letras que ahora se modera, hay que apreciar en esa moderación todo menos el abandono de la pasión y advertir en cambio un control más severo y, quizá, más eficaz por lo mismo. La enjundia juvenil y el flujo menos atemperado de las pasiones —sobre todo las políticas o las de la política literaria— conducen al lector actual, en todo caso, a entender con Vauvenargues que las pasiones de los hombres son, apenas, otros caminos para llegar a ellos. Se trata de ensayos encendidos, deseosos, en los que un joven se juega el todo por el todo, apasionadamente, a pesar de su retórica mesurada. La pasión como descargo, además, jamás riñe con su complemento de medida, como práctica literaria. Los ensayos y encuestas de la sección "Testimonios" sorprenden hoy por la emoción que los incita y que les agrega ese vértigo enfático tan similar a la experiencia de la belleza. El ensayo sobre las *Páginas escogidas* de Vasconcelos sería también suficiente ejemplo de lo anterior. En él la *pasión crítica*, siempre bajo control, se aduna a una perspicacia de quien, en la crítica, persigue a conciencia también su propio signo. Y lo mismo podría decirse de "Mundo de perdición", un brillante comentario a la crítica de José Bergamín, o del comentario a la narrativa de Revueltas.

Pero si en la discusión literaria es donde más se evidencia esta pasión (que es pasión de conocer, de percibir, de entender y dudar) es en los escritos sobre temas sociales donde más se vuelca hacia el exterior. Si en el poético se entiende como un vehículo del deseo, en el político cunde como esa "violencia natural" de la que habla Hegel, más próxima del hombre que la disciplina artificial del orden. Y la serie de artículos que publicó Paz en *Novedades* en 1943, y que cierran el libro, son claro ejemplo de una pasión dirigida y febril que se enfoca hacia el enigma cultural (varios de estos artículos se anticipan a *El laberinto de la soledad*), hacia la política internacional (la tendencia a "prusianizar el universo" de los alemanes), la vulgaridad *demi-mondaine* de diplomáticos y notables (tratada con un sentido del humor peligrosamente cercano a la cólera), su desprecio pertinaz hacia los fabricantes de ilusiones cinematográficas, o su creciente incomodidad ante la consustancial farsa nacio-

nal (que no tardaría en llevarlo al auto-exilio):

Vivimos un falso auge económico que al mismo tiempo que enriquece a especuladores, políticos y banqueros, produce la miseria de las clases pobres y medias; bajo el manto de la unidad nacional y de la colaboración internacional contemplamos las uniones más sospechosas y las amistades más equívocas, que no se traducen sino en un desvergonzado aumento de las ganancias de una minoría voraz; la simulación política alcanza las proporciones de un carnaval permanente... México se ha convertido en el país de la falsificación y la mentira.

Entre la pasión y la crítica, en la *pasión crítica*, las primeras letras de Paz guardan una comprensible continuidad con las recientes obras maestras. A todas las recorre la misma inteligencia penetrante, el fervor especulativo, la misma integridad batalladora y arrojada, el mismo fértil lenguaje. *Primeras letras* colabora como pocos documentos asequibles a perfilar con una niti-

dez urgente nuestros turbulentos años treinta y cuarenta, poco socorridos todavía por los estudios especializados. Por ello, su aparición deberá acicatear nuestras reflexiones sobre esos años y ayudarnos a reconocer en ellos la intensificación de muchos debates que aún nos exigen reflexión. Entre la interioridad que se defendía de la contingencia histórica y su enfrentamiento, se debatieron muchos escritores que, como Paz, hubieron de pensar, decidir y actuar en consecuencia. *Primeras letras* es un excelente testimonio de cómo lo hizo uno de nuestros pensadores más importante y, sin duda, nuestro más alto poeta. La forma en la que Paz nadó ese "mar de la objetividad", para emplear la expresión de Calvino, registrada parcialmente en este volumen, colabora pues a ajustar los perfiles de dos biografías apasionantes: la de este protagonista alerta y, por contagio o exclusión, la de su generación toda, y la del México contemporáneo en el que esas generaciones actuaron y padecieron.

EL SINORE

DE SALVADOR ELIZONDO

POR ALFONSO D'AQUINO

• Ediciones del Equilibrista, México, 1988, 53 pp.

I
DICE EL CRÍTICO chino Lu Chi (261-303 d.C.) en su *Ensayo sobre la literatura*: "Una composición nace como encarnación de muchos gestos vivos. Es la materialización sin fin. Alcanzar significado depende de la comprensión de lo sutil, y se deben emplear las palabras que mejor sirvan a la belleza."

La escritura es la sombra del movimiento que la produce. En la lectura, la escritura misma proyectará nuevas sombras. Hay quienes sólo leen las sombras de los libros. Un texto vive de los movimientos que encarna, que a su vez se prolongan en nuevos y cambian-

tes gestos. Es un retrato que cobra vida. Más bien, un autorretrato. La fisiognómica de los textos trataría, no de los moldes y su fijeza formal, sino de "la materialización sin fin", de la incesante regeneración del texto a través de sus múltiples facetas. La deducción a partir de la estructura aparente —la escritura y sus apariencias— del trasfondo mental que la propicia.

En la lectura, el texto revive y libera "lo sutil" materializado en escritura: ideas, deseos, dudas, humores y estados de conciencia, síntomas, tics. La lectura re—produce lo sublimado en la escritura. Esta flexibilidad de las palabras, independiente de la habilidad técnica del autor, es una autoexpresión

inconsciente —análoga al estilo en el plano personal— de la obra o de la idea que la prefigura. Hay ciertas obras que parecen no querer desprenderse de su sustrato mental. Los "gestos vivos" de los que habla Lu Chi no son del autor, sino de lo que se dice: configuran la fisonomía propia de la obra. Es el simple grafismo connatural a la escritura desatado de la progresión unilineal. Gesticulaciones que son significaciones. Todo esto puede verse de manera más clara en el carácter ideográfico de la escritura china —verbalmente activa, mutante, llena de "energía que se manifiesta"— a un mismo tiempo *reproducción, representación animada y expresión*. Ideas y movimientos que en

tregan la imagen mental de la escritura, que en el papel imprime su dibujo. Dibujo cuya concreción en el papel nunca es definitiva.

Las manchas y grietas de los muros, o las figuras que forma el agua en el suelo después de la lluvia, que aparecen poco a poco en contraste con las zonas que se van secando, las cuales a su vez forman nuevas y efímeras figuras, son semejantes a la gestualidad intrínseca de los textos. En cualquier lengua. Claro que nuestra percepción de tales especies de prelenguaje —dadas su vivacidad y espontaneidad, y por tanto su desarrollo impreciso en el tiempo— se conforma con captar las formas fijas o incluso con fijarlas al papel como insectos clavados. Una lectura "al pie de la letra" empieza por la sombra de la letra.

Una obra literaria "se cumple" en la medida en que "se prolonga" a través de la lectura, cuando sus caracteres reviven en la superficie del papel y en el ámbito mental del lector la imagen original por la que surgieron y siguen manifestándose. Si entendemos la lectura como un co-relato, automáticamente nuestros niveles de referencia estarán más próximos al origen siempre presente de la obra, de tal modo que podamos captar su vida interior y exterior, así como entrever esas relaciones siempre misteriosas entre ideas, deseos y acontecimientos que la hacen posible y que crean en torno de ella una especie de campo magnético. Pero el texto no realiza nunca todos sus sentidos en un solo lector ni en una sola lectura. El texto vive en las situaciones en las que lo insertan sus múltiples lecturas. Pues si las cosas no son sino la forma del espacio que ocupan, del espacio que abren, la importancia de la escritura no reside tanto en hacerla como en dar forma al espacio —una nueva forma con la que el mundo entra en relación—. En sus últimos límites toda escritura es aleatoria, y toda lectura una producción instantánea. Estos aspectos, sin duda, no le serán desconocidos a todo aquél que haya traducido alguna vez un texto literario: las potencialidades escondidas del texto provienen no de las palabras por sustituir, como del silencio que encarnan.

II

No voy a decir "sueño que leo...", sin embargo, entre el sueño y la lectura

—así como en el pretexto, entre el sueño y la escritura— hay infinidad de lazos secretos, de conjunciones y paralelismos que hacen evidente la cercanía entre las palabras y el sueño, ya sea por la materia inasible que los conforma, por la puesta en escena que suponen, la densidad que alcanzan o las sorpresas que encierran. El libro, pues, como sueño escrito; y la lectura un sueño vigilante, un deslizarse con los ojos abiertos por los pliegues y giros del relato... Despierto a un personaje para seguirlo a través de mis sueños... entonces empieza la aventura...

El artefacto que es un libro es también un aparato mental. Por medio de una cinta de signos gráficos que conforman una escritura, se fijan a sus páginas no sólo simples palabras o cosas, o cuerpos inertes, sino *situaciones, grupos, momentos*, que el lector al operar sobre la obra de manera análoga al escritor hará avanzar, retroceder o detener en la doble pantalla de sus hojas abiertas. La secuencia de imágenes condensadas en letras y palabras se pone en marcha, haciendo correr en múltiples sentidos bandas inteligibles —secuencias narrativas, líneas de pensamiento, bandas de sueño, cintas sonoras...— en cuyas coordenadas —puntos de enlace, ecos, revelaciones...— se despliega la trama a medida que la lectura avanza. De pronto, casi imperceptiblemente, nos percatamos de que el tiempo y con él la atmósfera que nos envuelve han cambiado. Ya no sabe el lector si el libro que aún sostiene entre las manos es tan sólo uno de los sutiles materiales de su propio sueño literario, o si él mismo no es parte de los sueños del libro. La estructura plástica que conforma la escritura deviene de este modo, una vez más, en obra o imagen interior. En el lector se crea el libro que está leyendo, pues la mente es el contexto vital de su forma.

He hecho (o se han formado en mí) las anteriores reflexiones en el tiempo que va de mi lectura de *Elsinore*, de Salvador Elizondo, a mi relectura necesaria y deseada de ese libro. *Deseada*, pues hay en una de sus páginas una escena luminosa y salaz, un momento de una frescura no exenta de referencias ocultas y no obstante ingenuamente natural, que yo quería volver a presenciar, llegado su momento; y *necesaria* porque en mi primera lectura, antes de llegar a la parte en la que el jardinero Porfirio Díaz descubre al Yuca asesinado,

me pareció ver que mientras barría el patio enorme y helado de la escuela, había encontrado tirada una bolsa roja de plástico, de la que después ya no se decía nada... Hay "detrás" otra historia que no se cuenta, pensé, que allí comienza pero que nunca veremos escrita. Tenía que investigar...

El sueño es libre, de allí que *Elsinore* esté escrito bajo la forma de "un cuaderno", es decir, que requiera de una escritura imprevista e inconsciente, si bien literariamente premeditada. "Escribir un cuaderno" que es además "un sueño por escrito" es otro de esos ejercicios de escritura pura (o bien, de escritura "a la segunda potencia", doblada, plegada sobre sí misma) que S. Elizondo suele emprender o proyectar. Pero no se trata sólo de dar cierta impresión de imperfección como una imagen calculada o un efecto literario, lo novedoso aquí es haber vuelto al orden de las cosas interiores, mentales, los diferentes elementos, muchos de ellos de carácter exterior, temporal, que componen este libro, y que dentro de la esfera de cristal del sueño que los envuelve, adquieren la resonancia indelimitada de las abstracciones. Esta esfera de cristal, similar a las lentes de la memoria o el recuerdo, es un dispositivo estético, esto es, *sensible*, por medio del cual una frase como "y las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan...", de Jünger, cobra forma y vida en la escritura. ¿Escribir es soñar? Al menos es un acto que pertenece al ámbito del sueño.

Nuevamente dentro del marco de su escritura, sin duda parodiándola, Elizondo presenta en *Elsinore* un relato de aventuras juveniles. De modo que los impulsos, la propia juventud reflejada, la vida del relato, pugnan por salir del marco literario impuesto por la mano acostumbrada del autor —y ciertamente salen, independientemente de la expresión del escritor y a pesar de la pretensión, no exenta tampoco de ironía, de hacer "una obra acabada", así surja de la idea de su propia producción, así fuera tan sólo la expresión de una imagen calculada. "En la aventura —dice Jünger en *Juegos africanos*— se entra en contacto en seguida con fuerzas desconocidas." El tiempo cambia, esas fuerzas desconocidas son también las del sueño, y no gratuitamente toda aventura se resuelve en cuento, por las fuerzas del relato. Al *escribir literatura* a fin de cuentas es más im-

portante la aventura de la literatura que los tics retóricos de un autor. En *Elsinore* es notable, primero, la condescendencia de tono necesaria para ganar el habla de los personajes y que no todos hablen como el autor (aquí ese efecto de condescendencia le permite a Elizondo prever para toda una gama de situaciones un "tono adolescente", desenfado, perspicaz e incluso vulgar sin dejar de ser ingenuo, y en el caso del narrador, el escritor del cuaderno, siempre exaltado en seguimiento de su "Deseo" ...), y segundo, el artificio que consiste en encontrar un grado tal de descuido en la escritura, gracias al cual, en el entrevero de lo natural y lo buscado, se manifieste la idea vital, original, del relato —el nudo de la aventura— en todas sus cambiantes facetas, sus pasos ocultos, sus gestos que modelan la obra. Pues lo *inacabado* abre el espacio para el libre juego de la intuición, además de permitirnos entrever la obra aún en "estado de deseo" (Valéry). Obra que en la lectura es siempre otra, la que se lee, pues una historia de aventuras es la aventura de cada lector.

Creo que la embriaguez de la aventura, y no la pasión de Salvador por Mrs. Simpson, la ecultural maestra de baile, es el verdadero deseo, el centro de gravedad, de esta obra: el deseo que desea a través del libro y a través de nosotros. En un texto de la *Camera lucida* confiesa Salvador Elizondo que el deseo de aventuras, de acción, de guerra, es una de sus viejas obsesiones; en esas mismas páginas elogia los *Juegos africanos* como "uno de los más bellos libros de Jünger". Significativamente este deseo de "entrar en juego" parece realizarse en Elizondo sólo a través de la sublimación literaria. Pero este medio no resulta satisfactorio por completo: la aventura se ve plagada de lugares comunes y situaciones falsas que la escritura deberá eludir o salvar. Por eso resulta más maleable y atrayente el relato de juventud, pues la aventura juvenil exige el retorno —a la escuela, a la casa—, por necesidad propia no es una aventura sin regreso; lo cual, sin duda, puede restarle tensión al relato, tensión que el autor deberá resarcir con otros recursos literarios. En *Elsinore* uno de estos recursos es el sueño, que en sus páginas funciona como anillo mágico —abriéndole nuevos planos y posibilidades al deseo— y que establece una relación triangular entre

este libro de Elizondo, aquél de Jünger y *El mar de las Sirtes* (Le Rivage des Syrtes) de Julien Gracq, obra donde la profundidad onírica, los impulsos juveniles, la acción y la aventura se entrecruzan de tal suerte y a tal densidad que el libro "parece no querer desprenderse" de su naturaleza interior. "Cada palabra —leemos en sus páginas— agotaba la verdad, pero del mismo modo que agota la verdad de su sueño el relato del que ha soñado."

Pero en un relato de aventuras lo que importa es el gozo de leerlo, el ritmo y la elocuencia de nuestra aventura; y si puede decirse que tales relatos tienen una función, ésta es la de suscitar el deseo, la de propagarlo. Y si "el mundo florece para quienes ceden a la tentación", como dice también Gracq, no hay entonces razón para no ceder ante el deseo de juventud de un libro como *Elsinore*.

III

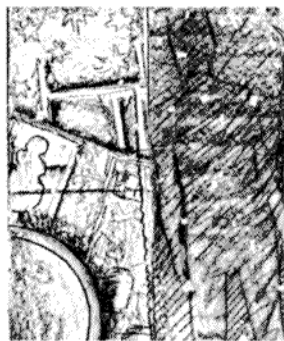
Los gestos juveniles, el vagabundeo entre la realidad y el sueño, la ligereza de los tonos, dan a *Elsinore* su fisonomía particular, su resonancia irónica. En un principio pensé que se trataba de una parodia alegre y fina de ciertos lugares comunes del relato de aventuras y la literatura juvenil, y en particular de cierta novelita mexicana, *Las batallas en el desierto*, de Pacheco, que aun no siendo de aventuras, tiene en común con *Elsinore* varios puntos —el chamaco enamorado de una mujer, las enumeraciones que revelan "la grandiosidad circunstancial" para los narradores de ambos libros, el tiempo distante...—, en especial a partir de cierta frase de *Las batallas* en la que se critica "el inglés obligatorio" que en aquel entonces hacía su aparición en México. Porque *Elsinore* está escrito en inglés y español, a partes iguales, en un español no sólo manchado sino minado por la otra lengua, de manera que este libro parece situarse en un punto equidistante entre la literatura chicana y *Las batallas* de Pacheco —consideradas como un presunto baluarte nacional—, siendo el reverso de ambas, incluso en lo que respecta al humor, pues es divertidísimo. El pasatiempo perfecto de un académico. Pero la alegría descubre su doble filo: frivolidad desde el distanciamiento que implica su cortedad juvenil, malicioamente, este relato de Elizondo banali-

za todo cuanto toca. La pluma de Elizondo parece sobrevolar todo el tiempo sobre su escritura: ya se trate de los valores patrios, la lengua nacional, el amor juvenil, la escritura o el sueño desinflado, nada más ajeno a sus intenciones que enaltecer cualquier cosa. Así, cuando llegamos a la desazón final, al agotamiento de los últimos renglones —el paso de la ilusión a la desilusión— pensamos primero que todo se resuelve en una broma, como en los libros de historia; luego caemos en la cuenta de que, por lo bajo y por su corrosiva ironía, *Elsinore* es en verdad una farsa, una historieta bufa. Por sí mismos o por los ojos que los miran, todos los motivos aparecen vulgares.

Me parece haber leído que *Elsinore* es un relato autobiográfico, o en el que hay ciertos elementos de la vida real de S. Elizondo. Dato insustancial, pues si bien la experiencia vital del autor y "el tiempo aquel" en el que por vez primera y antes de ser se contó la obra, se revelan en ésta como "rasgos significativos", la constatación de su realidad no tiene ninguna importancia. Claro que busqué y encontré el lago Elsinore en el mapa... y mandé preguntar si existe o ha existido alguna vez la ENMS... Pero me parece más útil, por ejemplo, poder vislumbrar, en su incorporeidad, todas estas figuras e imágenes entrando y saliendo en la fantasía o en el sueño —el recuerdo como sueño—, en su cambiante pero siempre nítido diseño, en la mente del autor. (Esto vale, en sus circunstancias para cualquier libro.) El retrato de su inconsciencia elemental, aquello que está antes de ser puesto mentalmente en situación indeleble. Soñé que alguien preguntaba si habría tachaduras en el cuaderno manuscrito de *Elsinore*... Recuerdo, por otra parte, que Elizondo al hablar de su *Autobiografía* en una entrevista, observaba que en ella ciertos episodios de su vida había tenido que modificarlos literariamente —entonces... En el sueño como en la literatura el sujeto aparece cambiado, otro, incluso la presencia del autor como autor no deja de estar teñida por cierta ironía que lo transforma. Escritura y sueño, escritura y vida... Estoy seguro de haber visto una bolsa roja en mi primera lectura de *Elsinore*; ahora, al releerlo, veo en las manos de Porfirio Díaz sólo una bolsa de basura. Pero eso no voy a creerlo, obviamente.

Es por la mañana, en casa de la atractiva tía de Salvador; él y su amigo Fred están en la cocina, mientras ella les arregla su ropa y se prepara para irse a trabajar... Un rato después baja vestida de negro, habla por teléfono a la escuela, aquellos dos seguramente no dejan de mirarla y de echarse miradas entre sí... Por fin cuelga, habla ahora con ellos y luego sólo con Salvador, en español, y de nuevo en inglés y ahora sólo a Fred, que en calzoncillos la ayuda a ponerse el abrigo... Estás viendo, Fred... Esta escena nos recuerda, desde su frecuencia parlante, como un reflejo vivo, aquellas puestas en escena, entre ensueños y fantasmas, de cierta otra tía

—en esta tierra de tías—... la tía Roberte, ahora desde la perspectiva del sobrino Salvador! —¿Qué más? Creo que los espacios agrandados entre cada punto y la palabra que sigue en el libro se ven bien y marcan un ritmo de lectura diferente al que nos tienen acostumbrados todas las publicaciones. Encuentro en otro viejo libro chino: "Crear en nuestras experiencias de la vigilia como crear en nuestros sueños supone no entender el constante ir y venir de la realidad." Me gusta también que Elizondo haya puesto como dedicatorias de este libro a su hijo y sus nietos, niños aún; ya en alguna ocasión había dedicado otro libro a ciertos niños...



CRÓNICA DE POESÍA

POR EDUARDO MILÁN

- Saúl Yurkievich: *El Troser*; México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Enrique Piñero: *Calos*; Montevideo, Mario Zancovich Editor, 1966.

I

SI BIEN LOS practicantes de la vanguardia fundan en la poesía latinoamericana la actitud experimental frente al lenguaje, los maestros herederos de la vanguardia fundan la tradición de una poesía crítica. Los primeros dan la clarinada dispersiva, la asonada eufórica (Huidobro, Vallejo, Girondo); los segundos (Paz, Lezama) el rescomodo reflexivo. Entre esa dispersión y esa centralización ha girado mucha de la poesía más rica de este siglo en el continente. Experimentación y conciencia crítica del lenguaje poético son las dos piedras de toque para el armado de un poema que se constituye en un objeto de lenguaje, en una máquina no sólo temporal sino también espacial. Se trata siempre de la búsqueda de un poema total, de un cuerpo de signos que integre de una vez y para siempre todos los niveles y todos los registros lingüísticos. Y también el registro lector, que ahora entra al poema como copartícipe del acto creador. El lector no sólo es ahora un gozador: es también un armador. O mejor: el lector es ahora un armador del goce. En el juego amoroso del poema el lector ha

dejado de ser el otro pasivo casi hasta la exclusión. Ahora tienen un lugar dentro del escarceo, un lugar que le ha abierto la página al entrar al texto como un elemento fundamental de su puesta en escena. Decir que el poema es un cuerpo ya no es una metáfora de los signos: es una realidad más de su zona de goce. Ocurre que el choque de los vocablos produce una chispa eufórica y el gesto produce un simulacro de placer significativo. El poeta pasa a ser un manipulador de esa erótica de superficie que es la llanura textual. El poeta hace un levantamiento de los huecos, de las fallas, de los hoyos negros textuales —todos espacios ganados al silencio— y los traduce en una verbalización evidente. De esta forma rescata lo que el sentido había relegado a un lugar marginal: balbuceos, lapsus, elipsis de las palabras que La Palabra, especie de Tótem de la estética idealista, desechó en un gesto de ciego despilfarrero. La aventura del placer significativo ha venido para rescatar márgenes.

II

La poesía de Yurkievich (Argentina, 1931) es una de las experiencias más

claras en la poesía latinoamericana actual de un diálogo coherente tanto con la vanguardia como con su herencia. Pero sobre todo ha mantenido un diálogo muy abierto con la poesía de Oliverio Girondo, especialmente con su libro más logrado: *En la marmédula* (1966). En la marmédula, Trilce de Vallejo y *Altazor* de Huidobro son tres de las experiencias poéticas más radicales de la poesía latinoamericana del siglo. Aunque me inclino a creer que de las tres aventuras la más "compleja" es la del peruano, porque supo conseguir en su texto, a la par de la experimentación verbal, un verdadero desgarramiento corporal. Sin embargo, los dos textos restantes, y el primero más que el segundo, logran incluir en su aventura algo difícil de integrar: el humor. El humor en *Altazor* quizás se manifieste menos que en el libro de Girondo, porque la experiencia de Huidobro es decididamente cerebral. Aunque *Altazor* es un ejercicio de desconstrucción verbal como pocos en nuestra poesía han sido, Huidobro nunca se pierde: todo está rigurosamente planeado. Su risa es una sonrisa, porque la risa real parece estar refrendada con la arquitectura de fachada impávida. Sin embargo,

desde el *Rebelais* de Bajtin para acá la risa es lo que hay que respetar y no las lágrimas, aunque estas lágrimas sean las del cerebro. En Gironde la risa actúa como elemento fundamental contra la solemnidad y, de ahí una de sus felicidades, contra la solemnidad del acto creador. En la *mademécula* resulta entonces no sólo un libro con crítica incluida (crítica de lenguaje, crítica del poeta y su aureola sacralizada, crítica del poema y su aura decimonónica): resulta un libro con un muy bien incluido sabotaje. Gironde está en el límite de la destrucción de su lenguaje. Y nunca retrocede.

Con este Gironde dialoga Yurkievich. Yurkievich también entra en el juego de una poesía de la desacralización. Y bien armado: sus poemas revelan siempre un dominio del espacio escénico de la página, a la vez que un manejo solvente de las posibilidades lúdicas del lenguaje, sobre todo del recurso de familiarización fónica que es la paronomasia o trocadillo. Pero si bien este recurso es la base o piedra de toque para el entramado textual es sobre todo un recurso de base de una razón textual. En la raíz de la utilización de la paronomasia está presente la convicción de que el sentido no existe antes de su fundación por el lenguaje. La ligazón de dos palabras por su parecido fónico genera un sentido, previsto o no. Mallarmé decía que todas las palabras del mundo estaban emparentadas entre sí. Pero esto no significa que el mero parentesco significativo sea generador de poesía. Y esto último es algo que no siempre tienen presente Yurkievich. Gran parte de la poesía de Yurkievich se olvida de que la utilización de algunos recursos materiales del lenguaje son un condición para la poesía y no necesariamente son poéticamente válidos en sí mismos. Recuerdo algunos poemas suyos anteriores a este *El traveser* que eran una acumulación de verbos que se parecían en su forma significativa. Como si en la búsqueda de evidenciación de ciertas zonas lúdicas del lenguaje perdiera el juego por el camino.

En *El traveser* la utilización del juego está más controlada. Y lo que controla el desborde o el exceso material es la anécdota. Como trasfondo de los poemas de *El traveser* existe ahora la necesidad de comunicar una historia, aunque esa historia sea la historia del poema, el relato del *ir haciéndose* del

texto. Esta última ha sido siempre una característica de la poesía de Yurkievich: la conciencia de la progresión o del avance del poema. Es una conciencia que se fractura en la medida en que el lenguaje se dice y se desdice, en que el poema se funda e inmediatamente refuta su fundación. Pero esta dialéctica es la condición del aumento del poema en una poética hipercrítica de sus elementos constitutivos. En realidad se trata de una gestualidad de vaivén que simula un movimiento. Mediante esa alternancia permanente entre el sí y el no el poema se puebla de palabras pero no necesariamente significa que el texto continúe. En este sentido las palabras producen una suerte de fijación de la anécdota en la página. Octavio Paz llamó a este efecto "recurso contra el discurso". *El traveser* demuestra que Yurkievich sigue jugando en el límite de las posibilidades del poema y esto es sumamente saludable en un momento en que la poesía ya no juega o, cuando mucho, juega con tristeza. Ese mantenerse en una zona de riesgo puede ser visto también como una puesta ética, en la medida en que el poema se niega a recaer en las facilidades del canon. Esto último echaría por tierra el diálogo de Yurkievich con la vanguardia, que subyace a su poética como condición de sobrevivencia.

Si hay algo de experimental en la lírica uruguaya, si todavía queda un resabio de búsqueda de nuevos medios expresivos en la poesía de ese pequeño país, mucho se lo debe a la personalidad poética de Enrique Fierro (Montevideo, 1942). En un largo letargo lírico o empecinamiento fatal, la poesía uruguaya se había negado siempre a la aventura material, guiada por la mano de poetas más preocupados por la trascendencia temática que por una apuesta inventiva. En la década de los sesentas Enrique Fierro rompe con el sueño conceptual de una poesía que, desde la aventura radical de Julio Herrera, verdadera ruptura con el futuro que se veía venir, se empecinó en el tratamiento de la solemnidad como piedra de toque para una de las poesías más aburridas del continente. La poesía uruguaya se negó siempre a la invención, tal vez por negarse a la condición de calco de la realidad del país mismo, un país no fundado sino inventado. El odio al artificio es el odio a esa instancia original. Pero al poesía no so-

brevive sin la búsqueda del origen o, por lo menos, sin el reconocimiento y la asunción de esa carencia original. Ese buceo en una ausencia, el levantamiento de esa zona de fraude ontológica, es el límite, son los parámetros donde busca la poesía de Enrique Fierro. Desde los primeros textos publicados por Enrique Fierro ya estaba puntualmente dispuesta la conciencia de la materialidad del lenguaje como la zona de evidencia del poema. Para un lector que confunde poesía y narración, para un lector cuya condición de sobrevivencia pasa por el reconocimiento especular en el estiano de la Historia, se trataba, obviamente, de textos herméticos. Los poemas de Fierro no concedían un palmo a la comunicación, siempre que no fuera planteada a través del cuerpo del lenguaje. En este sentido, Fierro no tenía nada que decir. Pero Mallarmé tampoco, ni Valéry, ni John Cage, ni César Vallejo, el de *Trilce*. La crítica de poesía uruguaya naturalmente no entendió esto. Estaba más preocupada con las noticias de la literatura comprometida que en la década de los sesentas, con el aliento de la Revolución Cubana, plagó gran parte de la escritura latinoamericana. La crítica que no comprendió a Fierro es la misma que desdeñó la aventura más radical de Julio Herrera y Reissig, la parodia al modernismo, en beneficio de sus poemas más canónicos, los sonetos al uso de la escuela. Pero al igual que la parte maldita de Herrera y Reissig, la experiencia de Fierro fue fructífera en relación con los jóvenes. Los novísimos poetas uruguayos, Roberto Apprato, Eduardo Espina, Carlos Pellegrino y tantos otros, rescatan para sí el modelo insobornable de esta poética. *Calca* es el libro de madurez de Enrique Fierro. Madurez no en el sentido de una experiencia poética que ha replanteado las condiciones de su desborde y se prepara para una entrada triunfal en el terreno de la sacralización. Una madurez feliz: ahí están, en plena formalización, los paradigmas que desde un principio cimentaron su poética: conciencia del poema como un universo material; convicción del juego como motivo fundamental del goce y del roce significantes; la parodia de la escritura y de la estabilidad canónica del "autor"; la disolución y la recuperación del elemento conceptual; la estética de la interrogación. Sobre esto último quiero detenerme. El recurso

a la pregunta es una de las características sobresalientes de la poesía de Fierro. La pregunta actúa en la cadena sintáctica como un factor de detención del flujo lingüístico. Si la escritura avanza por afirmación, es por la concesión de la mayoría de los poetas a cierto autoritarismo verbal, a cierto discurso que siempre es mimético del discurso del Poder. El Poder no discu-

te y cuando lo hace se acaba. Preguntarse es poner en tela de juicio una visión del mundo que es también una visión del lenguaje. Preguntarse es también poner en tela de juicio la condición unívoca del poema. Todo esto lo sabe Fierro. Pero la pregunta en su poema toca al mismo tiempo una zona sagrada: es una pregunta por el origen. Y en este sentido es como Fierro asume

la honestidad de su carencia original. ¿Cómo convertir el poema en una máquina de aseveraciones si no hay una certeza de procedencia? Es una pregunta desnuda: demandar al vacío una confirmación de que por aquí vamos bien. Y el vacío, uno de los interlocutores más fieles de Fierro, puede responder: "Con un poco de paciencia lo perderemos todo".

CRÓNICA DE NARRATIVA

POR FABRIENNE BRADU

- Djuna Barnes, *El bosque de la noche*, 1937, 1966, Barcelona, Ed. Seix-Barral, prólogo de T.S. Eliot, 191 pp.
- Inés Arredondo, *Los espejos*, 1966, México, Ed. Joaquín Mortis, serie El Volador, 152 pp.

FELIX POLLAK relata una visita que le hizo a Djuna Barnes hacia el final de su vida: "Encontré a una mujer envejecida, enferma, amargada, sarcástica, que hacía observaciones desagradables sobre muchos escritores, salvo sobre Dylan Thomas, de quien admira la voz poética. Cuando, finalmente, le pregunté sumamente exasperado: '¿Cuáles son entonces los escritores que le gustan?', me contestó rotundamente: 'Ninguno'. Me abstuve de preguntarle si se gustaba a sí misma porque ya me había dado la respuesta. Por lo tanto, pobreza e indigencia. Sin embargo, rechazó la oferta que le había hecho un editor de publicar *El bosque de la noche* en libro de bolsillo porque no le ofrecía suficiente dinero. Acaba de terminar una pieza en verso que publicará pronto. Cuando al irme le dije: 'Espero que pronto se restablezca (padece asma y dolores de espalda)', me contestó: 'Gracias, pero no lo creo', y cerró la puerta."

Admirada por otros escritores, entre ellos T.S. Eliot, que no vaciló en sostener que Djuna Barnes era "el genio más grande de nuestros días", la escritora neoyorquina murió sin los merecidos reconocimientos del gran público. Su obra narrativa y teatral es prácticamente desconocida. En 1979 se había publicado una traducción de *El bosque de la noche*, debida a Enrique Pezzoni, en la editorial Monte Ávila de Caracas. Esta nueva traducción de Ana María de la Fuente es, pues, casi una prime-

ra versión para el público mexicano.

Analís Nin defendía el ejercicio de la prosa poética porque la poesía era, a su juicio, incapaz de dar cuenta de un ser humano completo, de un carácter o de un desarrollo en el tiempo. En cambio, la prosa poética de la novela era susceptible de revelar lo que no podía la poesía. Sin embargo, también sostenía la autora del *Diario*: "He meditado sobre el misterio y la sugestión, sobre todo lo que Djuna Barnes no nos dice, sobre todo lo que Proust no nos dice. En la poesía al igual que en el mito, se procura no ser explícito, pero solamente para revelar otro aspecto, otra vida."

La diferencia entre ambas escrituras es endeble porque ambas aspiran a una carencia de totalidad, de donde sacan precisamente su fuerza de sugestión, de misterio y de encanto. Al rechazar la convención del realismo, la prosa poética pretende revelar otras dimensiones —casi siempre en profundidad— de una situación, una experiencia o un carácter, con la economía que le viene de escoger sus síntomas más elocuentes. Es la misma diferencia que existe entre la minuciosa y realista descripción de una enfermedad y su sugestión a través del registro del color de una tez, el brillo de unos ojos o la caída de una mano en la sábana.

El símil de la enfermedad no es ajeno a las preocupaciones de Djuna Barnes en *El bosque de la noche*. La novela busca retratar la angustia del amor, su profunda y complicada patología, en la

manifestación de sus síntomas, es decir, principalmente, en su *visibilidad*. Entre los cinco psicópatas que forman el cuadro de personajes de la novela, la *squatter* Jenny Petherbridge resume admirablemente esta búsqueda. Todo el carácter del personaje y su singular patología se concentran en la presentación que hace Djuna Barnes de su casa: "Sus paredes, sus armarios y sus canchales rebotaban de transacciones de segunda mano con la vida (...) En el dedo llevaba el anillo de casamiento de otra persona; encima de la mesa tenía la foto que Robin se había hecho para Nora. Los libros de su biblioteca eran elección de otra persona." Una mirada realista se inclinaría por explicar cómo Jenny Petherbridge es una mujer sin vida propia, sin deseos propios, que sólo puede anhelar, y por lo tanto envidiar y robar a seres que han sido consagrados por el deseo de otros. Jenny conquista a Robin, la amante de Nora, no porque la quiera o la desee, sino porque Robin es amada por Nora.

La habilidad y la eficacia de la prosa de Djuna Barnes consiste en revelar esta patología en tres frases que, aparentemente, corresponden a una ambientación del personaje, a su situación tangible y objetiva en el mundo pero que, en rigor, destapan los remolinos pasionales y caracteriológicos de Jenny. Estos es, mostrar la hondura del drama interior a través de tres o cuatro detalles visiblemente esenciales y sugerentes.

Esta manera de querer dar cuenta de una realidad humana honda y compleja —Djuna Barnes desciende sin limitaciones en las tinieblas del mal y de la perversidad— obliga a una prosa concentrada, precisa, cuyas frases asemejan los efectos de unos dardos en la densidad ciega e inextricable de la pasión humana. El poder de sugestión o de expansión de estos registros está en relación directamente inversa a la concisión y la concentración de las frases. Por ello, en la lectura, continuamente se realizan algunas frases, se separan del texto como epígrafes insoportables. *El bosque de la noche* obliga a una lectura constantemente interrumpida, como si a cada instante se tratara de digerir un alimento demasiado nutritivo como para tener que comer otro igual al siguiente bocado. La prosa de Djuna Barnes es indigesta en el mejor sentido de la palabra, es decir, demasiado nutritiva en ideas y belleza.

Entre los distintos tonos que maneja Djuna Barnes en su novela, quisiera citar, a modo de muestreo aproximado, algunos de estos concentrados: "los militares, que parecen respirar de dentro afuera"; "la habilidad nunca es tan asombrosa como cuando parece inapropiada"; "los irlandeses tienen imaginación y una miseria creativa que les viene de haber sido derribados por el diablo y levantados por los ángeles"; "el perfume que exhalaba su cuerpo tenía la calidad de esa carne terrestre que es el hongo, que huele a humedad capturada y, no obstante, es seco, ahogado por el aroma del aceite de ámbar que es una enfermedad interna del mar, sugestivo de un sueño imprudente y total"; "el último músculo de la aristocracia es la locura".

El talento de Djuna Barnes no reside por supuesto en el simple hallazgo de la fórmula feliz. El barroquismo de su prosa es el disparador de una asombrosa cantidad de ideas. Además de sobrecojer la sensibilidad del lector por la belleza de su prosa, Djuna Barnes está empeñada en expresar ideas que harían palidecer de envidia a cualquier autor de "novelas de tesis". Lo que la escritora norteamericana trastoca por completo es el camino para exponerlas y hacer partícipe de ellas al lector. Lejos de apelar exclusivamente al intelecto del lector, parece entrar en él por el innumerable tejido de sus nervios.

Anais Nin, que su vida entera defendió a Djuna Barnes reiterando en cada

oportunidad la influencia decisiva de su obra en la suya propia, la ha calificado de "escritora nocturna". Paradójicamente, lo más impresionante de *El bosque de la noche* radica en la singular calidad de la luz que la prosa de Djuna Barnes arroja sobre la degradación y la noche del alma humana.

Inés Arredondo explora el mal, la perversidad y la locura para domarlas. A diferencia de Djuna Barnes, cuya escritura es un puro abismo en las tinieblas, la prosa de Inés Arredondo forma verdaderos diques de contención alrededor de los peligros que la fascinan y la repelen a un mismo tiempo. Las más oscuras zonas de la pasión humana se vuelven así, en la escritura de Inés Arredondo, haces luminosos, de una inexplicable transparencia.

Claro está: los espejos son los hijos que, en este nuevo volumen de cuentos, están tal vez más presentes que en los anteriores. Pero los espejos son también las imágenes fijas, obsesivas y casi inmutables que contienen la cifra de una vida o que la marcaron en su origen. Además, los espejos están hechos de esa materia que recuerda fielmente la luz de unos ojos en busca de su propio brillo, en el dolor de las lágrimas perennes o en el cielo blanqueado por un sol calcinante. Y así con los ojos de Inés Arredondo: espejos húmedos y brillantes que reflejan las contadas imágenes sobre las que ha fundado su obra.

Fijar la imagen, hacer de ella un espejo capaz de revelar un destino o una vida, es también una manera de ponerla a distancia, de conjurarla. En el cuento "río subterráneo", que da título a su segundo libro, Inés Arredondo domina la locura llevando el esfuerzo de la escritura "hasta un límite absurdo, buscando con firmeza lo que está del otro lado del límite". Y pone, en boca de su protagonista, las palabras que resumen la actitud de la escritora —una actitud hecha de valentía y calmada resistencia— frente a sus temas fundadores: "Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás..."

Cuenta Inés Arredondo que su obra se originó en una sola imagen: dos adolescentes abrazados, dos cuerpos im-

tados por el deseo, que un tercero intenta separar. Es la imagen del Amor Absoluto, el amor-pasión, que sólo puede alcanzar su plena realización en la muerte, en la última mirada antes de la muerte. Cuando esto no sucede, las historias que se derivan de esta imagen fundadora son un mismo drama de dolor, de abandono o de locura, que es el punto en que desembocan las pasiones trucas.

Estos dos cuerpos imantados por el deseo y la pureza cifran una constante interrogación para la cual los cuentos de Inés Arredondo ensayan una posible respuesta: ¿Cuál es la diferencia entre la inocencia y la pureza? Así, en "Sombra entre sombras", el relato se inicia con el planteamiento de la disyuntiva por elucidar: "Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé. He pensado muchas veces en ello. Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión, precisamente, me haya purificado. Si él vino y despertó el demonio que todos llevamos dentro, no es culpa suya."

El adolescente de "Wanda" se reúne con el cuerpo de Wanda —esta segunda mitad de la imagen por reconstruir— hundiéndose en el mar, es decir, alcanzándola en la muerte que Inés Arredondo relata en presente, como si ésta fuera la condición anhelada para la eternidad: amar en la muerte, rehacer en el tiempo libre de las contingencias lo que la vida o el destino secreto impide realizar plenamente.

Muchos de los cuentos de Inés Arredondo parecen historias inventadas para encarnar la materia misma de la existencia: "quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpressable ambigüedad de la existencia" decía Inés Arredondo en 1966. De ahí también la impresión de que las anécdotas, las situaciones y los personajes que crea la escritora sinaloense sean un mero soporte para reconstruir esta ambigüedad de la existencia que en mucho los rebasa. Y, como incrustados en el cuento, están la imagen, la frase o el momento en el que se cifra la insalvable materia de la existencia.

En "Lo que no se comprende", uno de los cuentos inéditos de *Los espejos*, la imagen que preside el cuento es la

de una niña que se entierra en una montaña de granos de maíz. En un primer momento, la imagen es sugestivamente lúdica y sensual: "Se sacó las sandalias y las tiró por la ventana al patio. Le gustó pisar sobre los granos lustrosos" Pero, a la frase siguiente, el juego se torna una pura angustia: "cuando se aburrió, hizo una zanja y se enterró hasta el pecho en el maíz, pero eso la fue poniendo más y más triste, hasta que no pudo soportarlo y con un grito quiso ponerse de un salto lejos de aquel agujero horrible, tuvo que luchar mucho para poder hacerlo: resbalaba desesperadamente entre los granos". La maestría de Inés Arredondo está en concentrar en esta sola e impresionante imagen todo el senti-

miento de abandono, de desamor, que invade a la niña cuando la mirada de los adultos deja de sostenerla en su amor y la arroja al agujero horrible de la no-existencia: "Desde donde estaba podía perfectamente ver y ser vista, pero nadie la buscaba, no la llamaban a desayunar, ni siquiera la miraban cuando pasaban."

"Sahara", otra historia de abandono y de dolor, parece escrito para desembocar en la frase final que contiene la fuerza desgarradora de la belleza que puede provocar el sufrimiento en su insospechable duración: "—No se pregunta lo que se sabe: pego las orejas a las dunas buscando el latido de los corazones de mis hijos." En el cuento que da título al volumen, se explicita la ci-

fra secreta del relato en esta sentencia: "la felicidad es peligrosa si es vivida con exceso, al fermentar hace estallar las cosas, y no estoy hablando de la pasión, sino del amor llevado a terrenos que sin querer pretenden perfección. En inconsciente y pura. Por eso es engañosa".

Sería inexacto e injusto soslayar, por la misma condición que preside la escritura de Inés Arredondo, su envidiable talento de narradora. Su prosa sutil, discreta, transparente, y el tono sostenido, libre de asperezas y exabruptos, que suele encontrar para escribir sus historias, le hacen merecer, sin duda, un lugar destacado entre los pocos narradores genuinos de las letras mexicanas de este siglo.

